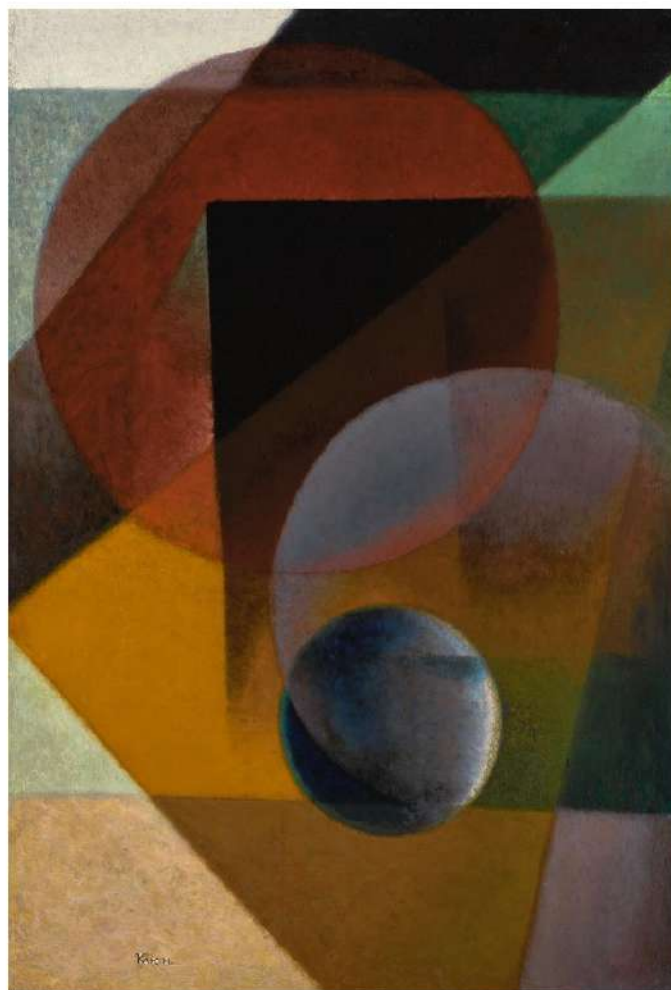


# Ivan Klioune et la matière-couleur

Angéline Viré

Sorbonne Université  
Master 1 Histoire de l'art : Création,  
Diffusion, Patrimoine

Séminaire : La matière dans l'art, de  
l'informel au numérique



Les premières œuvres ainsi que les premiers essais théoriques d'Ivan Klioune consacrés à la couleur voient le jour à partir de 1916. Alors que Malévitch s'intéresse à la dynamique de la couleur à travers le mouvement des masses colorées, Klioune se concentre davantage sur la création de nouvelles harmonies colorées et de nouveaux rythmes sur la surface picturale<sup>1</sup>. Comme en témoigne l'une de ses compositions de 1916 intitulée *Suprématisme* (fig. 1), Klioune applique la plupart des caractéristiques du suprématisme coloré de Malévitch telles que l'emploi de formes géométriques aux contours strictement délimitées ou encore les juxtapositions et superpositions de surfaces planes monochromes. Cette œuvre marque cependant un premier pas vers la recherche de nouvelles associations complexes et diverses de couleurs : Klioune rompt tout d'abord avec l'espace suprématisme blanc, lui préférant un noir profond ayant pour avantage de mettre en valeur l'intensité des couleurs. Il joue également sur la complémentarité des couleurs et leur relation avec la forme. La série *Etudes suprématismes sur le thème de la couleur et de la forme* (fig. 2), peinte en 1917, donne lieu à des associations entre formes et couleurs que Klioune théoriserait aux Vkhutemas (Ateliers supérieurs d'art et de technique) où il enseigne de 1918 à 1921, à savoir entre le rouge et le cercle par exemple ou le rose et l'ellipse<sup>2</sup>. La *Dixième Exposition d'Etat, Art non-objectif et Suprématisme* qui eut lieu à Moscou en 1919 fut ainsi l'occasion pour Klioune d'officialiser son éloignement des idées suprématismes de Malévitch pour se concentrer sur l'étude approfondie de la couleur. Au sein du livret accompagnant l'exposition, Klioune publia un article intitulé « L'art de la couleur<sup>3</sup> » dans lequel il rejette le suprématisme de l'incolore, incarné par le *Carré blanc sur fond blanc* ainsi que la place croissante accordée aux réflexions métaphysiques qui constituaient, selon Klioune, une menace pour le développement futur de l'art. L'art non-objectif devait être élargi à l'étude approfondie des éléments fondamentaux de la peinture, à savoir « la couleur, la forme, la lumière, l'espace, le volume, la surface, la ligne, la *faktura*, la construction<sup>4</sup> ». Klioune adopte alors une démarche analytique en s'appuyant sur les avancées artistiques mais aussi sur les découvertes scientifiques récentes. Klioune, comme beaucoup d'artistes de son époque, est fasciné par les découvertes en physique des particules : « ces derniers temps, la science a fait de grands progrès : les éléments purs se décomposent, tout comme les atomes se décomposent en différentes particules. Il se trouve que le rouge écarlate se décompose aussi et en devient encore plus écarlate<sup>5</sup> ». Tout comme la connaissance des « atomes premiers » permettra à l'homme de « créer son propre monde, c'est-à-dire d'organiser la matière », l'artiste

<sup>1</sup> Voir Andreï Sarabyanov, « Azbuka bespredmetnogo iskusstva. Žizn' i tvorčestvo I. V. Kljuna (1873–1943) » in Klioun, Ivan Vasilievitch, *Moi put' v iskusstve : vospominaniia, stat'i, dnevniki*, Moscou, RA, « Arkhiv russkogo avangarda », 1999, p. 32.

<sup>2</sup> Voir Ivan Vasilievitch Klioune, *Moi put' v iskusstve : vospominaniia, stat'i, dnevniki*, Moscou, RA, « Arkhiv russkogo avangarda », 1999, p. 276.

<sup>3</sup> *Ibid*, p. 360.

<sup>4</sup> *Ibid*, p. 352.

<sup>5</sup> *Ibid*, p. 275.

doit approfondir l'étude des éléments fondamentaux de l'art afin d'organiser la matière de son tableau. Aux Vkhoutemas, la couleur étudiée en tant qu'« élément concret de la technique picturale<sup>6</sup> » est ainsi qualifiée par Klioune de « matière-couleur ». Cet article s'intéressera donc à savoir comment, à partir de l'étude des éléments fondamentaux de l'art, Klioune fut amené à considérer la couleur comme une matière à part entière, une matière-couleur.

## I. Une conception énergétiste de la couleur

### 1. Dématérialiser la couleur

Klioune conçoit la couleur comme la vibration d'une « onde d'éther<sup>7</sup> » perçue par l'œil. Selon l'artiste, cette vibration pourrait, à l'avenir, être mesurée à l'aide d'outils de mesure optique. La série obtenue de chiffres classés dans l'ordre croissant permettrait d'établir un nuancier de couleurs d'une grande précision, détaillant chaque couleur selon différentes valeurs d'intensité. Les harmonies et dissonances découleraient ainsi de l'enchaînement rythmique des valeurs obtenues. Cette dématérialisation des couleurs en chiffres à partir desquels l'artiste compose des rythmes renvoie bien entendu à la musique. Les parallèles entre cette dernière, conçue par Klioune comme l'abstraction la plus parfaite, et la couleur sont constants au sein de ses écrits. Une combinaison colorée, tout comme une mélodie, peut être décomposée en ses éléments fondamentaux, à savoir la couleur en peinture (« vibration d'une onde d'éther »), ou le son en musique (« vibration d'une onde aérienne »). Klioune conçoit donc la couleur comme un phénomène subjectif, existant seulement « dans le monde de la conscience<sup>8</sup> » puisqu'il s'agit en fait, objectivement, de la vibration d'une onde d'éther. La couleur, comme l'écrit Klioune, est une perception psychophysique qui peut être mesurée.

### 2. La mise en place d'une analyse subjective de la couleur et de la lumière...

Ne disposant pas des outils optiques nécessaires pour décomposer la couleur, Klioune s'appuie donc sur ses sensations et son intuition afin d'étudier les différentes gradations de tons. Il rassemble ses observations au sein de tableaux chromatiques (fig. 3), commencés dans le cadre de ses recherches aux Vkhutemas et complétés jusqu'en 1942. Klioune choisit alors deux couleurs primaires ou secondaires qu'il décline, l'une horizontalement, l'autre verticalement, en cinq « forces d'intensité ». Le mélange de ces deux couleurs plus ou moins saturées permet l'obtention d'un nouveau ton

---

<sup>6</sup> *Ibid*, p. 432.

<sup>7</sup> *Ibid*, p. 377.

<sup>8</sup> *Ibid*, p. 369.

d'intensité variable. Parallèlement aux études des propriétés spécifiques de la couleur, Klioune s'intéresse à son interaction avec un autre élément fondamental : la lumière. Elle est à la fois l'élément qui fait apparaître les couleurs, les renforce, mais peut également être à l'origine de leur dissolution sur la surface picturale, donnant l'illusion de leur dématérialisation. Ce travail sur la lumière est particulièrement visible au sein des compositions sphériques que Klioune développe au début des années 1920 (fig. 4 et 5). Comme le décrit l'artiste, « tout nageait et se dispersait dans une sphère aérienne, se mélangeait en différentes couleurs harmonieuses<sup>9</sup> ». Dans *Composition sphérique non objective* (fig. 4) de 1922-25, la lumière est matérialisée par la superposition des surfaces colorées en partie transparentes, donnant l'impression de planètes parcourant un espace cosmique. Comme le souligne Viktoria Schindler, ces compositions apparaissent au moment où Malévitch voit dans ses œuvres suprématistes une interprétation du cosmos et des énergies cachées de l'univers<sup>10</sup>. Cependant, la métaphore cosmique n'a été confirmée par aucune source écrite de la main de Klioune. L'œuvre *Lumière rouge, Composition Sphérique* de 1923 (fig. 6), quant à elle, représente sûrement la synthèse la plus aboutie des recherches de l'artiste sur la couleur et la lumière. Klioune représente le phénomène physique d'irradiation, c'est-à-dire « le rayonnement que produisent autour d'elles les taches de couleur et qui accroît leur taille<sup>11</sup> ». Il choisit un écarlate pur qu'il décompose en de multiples et fines couches.

### 3. ... Ainsi que de la relation entre couleur et forme.

En ce qui concerne le lien entre la forme, autre élément fondamental, et la couleur, Klioune poursuit une démarche analytique intuitive en menant une enquête auprès des membres du Vkhoutemas. Ces derniers devaient compléter un formulaire en associant les formes aux couleurs qu'ils considéraient comme étant les mieux adaptées. Klioune pu observer un certain nombre de constantes, à savoir l'association entre le rouge et le cercle ou encore le jaune et le triangle qu'il répertoria dans un cercle à la fois chromatique et formel (fig. 7). Il étudia également le changement de forme et de couleur induit par l'introduction sur une même surface picturale d'autres formes colorées. Ces études, essentielles pour la composition de ses tableaux, furent également résumées dans un tableau (fig. 8). La couleur apparaît alors comme une matière vivante, réagissant aux changements qui ont lieu au sein de son environnement.

<sup>9</sup> *Ibid*, p. 96.

<sup>10</sup> Voir Viktoria Schindler, *Couleur, forme, ligne, texture. Entre art et science : Les traités théoriques d'Ivan Klioune et de Vassily Kandinsky sur les éléments de l'art*, thèse dirigée par Werner Busch, Université libre de Berlin, 18.07.2018, p. 35.

<sup>11</sup> I. Klioune, *Moi put' v iskusstve*, op. cit., p. 222.



## II. La matérialité subjective de la couleur

### 1. Les propriétés de la faktura selon Klioune

Un autre élément fondamental de la peinture de Klioune est central afin d'appréhender la couleur : il s'agit de la *faktura*. La *faktura* est une notion couramment employée au sein de l'avant-garde russe et dont le sens varie dans le temps mais aussi d'un artiste à un autre. Klioune ayant été proche du milieu futuriste au début des années 1910, sa conception de la *faktura* emprunte à celle formulée par David Bourliouk dans le manifeste *Gifle au goût public* de 1912<sup>12</sup>. Ce dernier s'intéressait à la texture de la surface picturale qu'il proposait de classer selon différentes typologies : une première catégorie de textures lisses, brillantes ou mates (métalliques, vitrifiées, soyeuses, grasses) et une seconde de textures non lisses, froissées, terreuses, crochues pour ne citer qu'elles. Dans un article intitulé « La faktura comme élément de la composition<sup>13</sup> », Klioune l'assimile également à une texture dont il liste les caractéristiques, comme le fit Bourliouk. Cependant, Klioune élargit cette notion au « moyen ou, plus exactement, à la façon de traiter la surface du tableau, de la sculpture ou des œuvres d'art appliqué. Telle ou telle *faktura* dépend du moyen de traitement de ces surfaces, et par conséquent, de la méthode de travail artistique ». Cette définition se rapproche de celle proposée par l'artiste Voldemar Matveis, laquelle englobe également les moyens matériels et expressifs à la disposition du créateur. Klioune poursuit en soulignant que « la *faktura* dépend entièrement de la méthode de travail et des matériaux qu'utilise l'artiste<sup>14</sup> ». Parmi les matériaux agissant sur la surface de la toile, et par conséquent sur le caractère de la *faktura*, Klioune mentionne ceux utilisés pour l'apprêt ainsi que dans la peinture. Les propriétés de cette dernière, à savoir sa densité, transparence et luminosité peuvent varier d'un fabricant à l'autre, ce qui amène Klioune à y porter une attention particulière au cours de l'élaboration de ses couleurs. Concernant le traitement de la surface picturale de ses œuvres suprématistes, Klioune donne aux formes colorées ainsi qu'à l'espace dans lequel elles évoluent un aspect sédimenté, parfois granuleux (fig. 9). Les compositions sphériques de l'artiste, quant à elles, s'orientent progressivement vers un traitement lisse de la surface. Certaines œuvres comme *Suprématisme sphérique* (fig. 5) combinent surfaces lisses et rugueuses (obtenues par l'effet de brossage du pinceau), partiellement transparentes ou au contraire opaques. Dans *Lumière rouge*, Klioune obtient une texture parfaitement lisse et brillante grâce à la technique du glacis. De Bourliouk à Matveis, la

<sup>12</sup> Voir Nadia Podzemskaja, « La notion de *faktura* dans les arts visuels en Russie, années 1910-1920. Au croisement des approches formalistes et phénoménologiques », *Communications*, vol. 103, n. 2, 2018, p. 131-132.

<sup>13</sup> I. Klioune, *Moi put' v iskusstve*, op. cit., p. 356.

<sup>14</sup> *Ibid*, p. 377.

mise en évidence de la *faktura* permet ainsi à l'artiste d'isoler la matérialité de l'œuvre qui n'est plus subordonnée à un sujet, à un objet.

## 2. La couleur en tant que *faktura*

Une autre particularité importante de la *faktura* est d'être une « trace de la subjectivité artistique individuelle », comme l'écrit Maria Gough<sup>15</sup>. Ainsi que le note lui-même Klioune, la *faktura* ne peut être imitée et « confère un caractère particulier à l'œuvre, comme le timbre d'un instrument, la voix d'un chanteur<sup>16</sup> ». Cette caractéristique de la *faktura* comme véhicule de l'individualité de l'artiste, nous la retrouvons au sein des écrits de Klioune à propos de la couleur : « Dans une composition colorée s'exprime tout le talent de l'artiste, elle est inséparable de lui et ne peut être répétée par les autres<sup>17</sup> ». En effet, selon Klioune, la couleur peut être *faktura*. Sans même tenir compte des moyens utilisés par l'artiste pour traiter la surface picturale et ainsi révéler sa matérialité, chaque couleur « possède sa surface, profondeur, planéité, sécheresse, liquidité, son velouté, sa douceur, sa finesse, son poids spécifique (lourdeur, légèreté)<sup>18</sup> ». La définition de la *faktura* proposée par Kandinsky au même moment rejoint celle de Klioune. En effet, Kandinsky emploie ce terme en prenant en considération la teinte en tant que matière (en russe, *kraska*), les pigments et leur mélanges. Ainsi, cette conception de la couleur en tant que *faktura* est sûrement à l'origine de l'élaboration du terme couleur-matière que l'on retrouve à de multiples reprises dans les programmes des Vkhutemas. La discipline n°1 du programme de 1918 intitulée « Mise en évidence de la couleur » comprenait « l'étude de la couleur en tant qu'élément concret de la technique picturale, menée au sein de travaux pratiques sur l'analyse des propriétés de la matière-couleur »<sup>19</sup>. La couleur s'exprime ainsi, subjectivement, dans sa dimension la plus matérielle, palpable. Elle matérialise à la fois notre perception du spectre lumineux tout en stimulant notre perception haptique, comme le ferait la vue de différents matériaux.

---

<sup>15</sup> Voir Maria Gough, « Faktura: The Making of the Russian Avant-Garde. », *RES: Anthropology and Aesthetics*, n. 36, 1999, p. 32-59.

<sup>16</sup> I. Klioune, *Moï put' v iskusstve*, op. cit., p. 256.

<sup>17</sup> *Ibid*, p. 357.

<sup>18</sup> *Ibid*, p. 368.

<sup>19</sup> *Ibid*, p. 432.

Grâce à son intérêt pour l'actualité scientifique de son temps, notamment la physique des particules, Klioune a très rapidement assimilé la dimension énergétiste de la matière, et par conséquent, de la couleur. Considérant que cette dernière était le résultat de la vibration d'une onde d'éther perçue par l'œil, Klioune était certain qu'un appareil serait un jour mis au point afin de mesurer les longueurs d'ondes pour chaque couleur. Une telle dématérialisation de la couleur, associée à un chiffre, fut reproduite subjectivement par l'artiste qui étudia l'intensité de la couleur et son rapport avec les autres éléments fondamentaux de la peinture. L'un d'entre eux, la *faktura*, permit d'isoler la matérialité de l'œuvre mais aussi celle de la couleur. Cette sensation d'une matière-couleur, relevant d'une perception psychophysique, et plus précisément haptique, fut au cœur des travaux sur la couleur menés par Klioune et ses collègues aux Vkhutemas.

## Illustrations





Figure 1, Ivan Klioune, *Suprématisme*, peinture à l'huile sur support en bois, dimensions inconnues, 1916, Musée des Beaux-arts de Iaroslavl, Iaroslavl.

(ci-dessous) Figure 2, Ivan Klioune, *Etude suprématisme*, peinture à l'huile sur carton, 22,5 x 29,2 cm chacun, 1917, Musée National d'Art Contemporain de Thessalonique, Thessalonique





Figure 3, Ivan Klioune, *Tableau n. 1, Gradations de tons*, aquarelle et encre sur papier, dimensions inconnues, 1942, Galerie nationale Trétiakov, Moscou.



Figure 4, Ivan Klioune, *Composition sphérique non objective*, peinture à l'huile sur toile, 70,6 x 101,7 cm, 1922-25, Musée National d'Art Contemporain de Thessalonique,



Figure 5, Ivan Klioune, *Suprématisme sphérique*, peinture à l'huile sur toile, 102 x 70 cm, années 20, Musée National d'Art Contemporain de Thessalonique, Thessalonique.





Figure 6, Ivan Klioune, *Lumière rouge, Composition Sphérique*,  
huile sur toile, 68.3 x 67.7cm, 1923, Musée National d'Art  
Contemporain de Thessalonique, Thessalonique.



Figure 7, Ivan Klioune, *Lumière rouge, Composition Sphérique*, huile sur toile, 68.3 x 67.7cm, 1923, Musée National d'Art Contemporain de Thessalonique, Thessalonique.



Figure 8, Ivan Klioune, *A propos du problème de la composition*, aquarelle et encre sur papier, 36,4 x 47,3 cm, 1923, Musée National d'Art Contemporain de Thessalonique, Thessalonique.



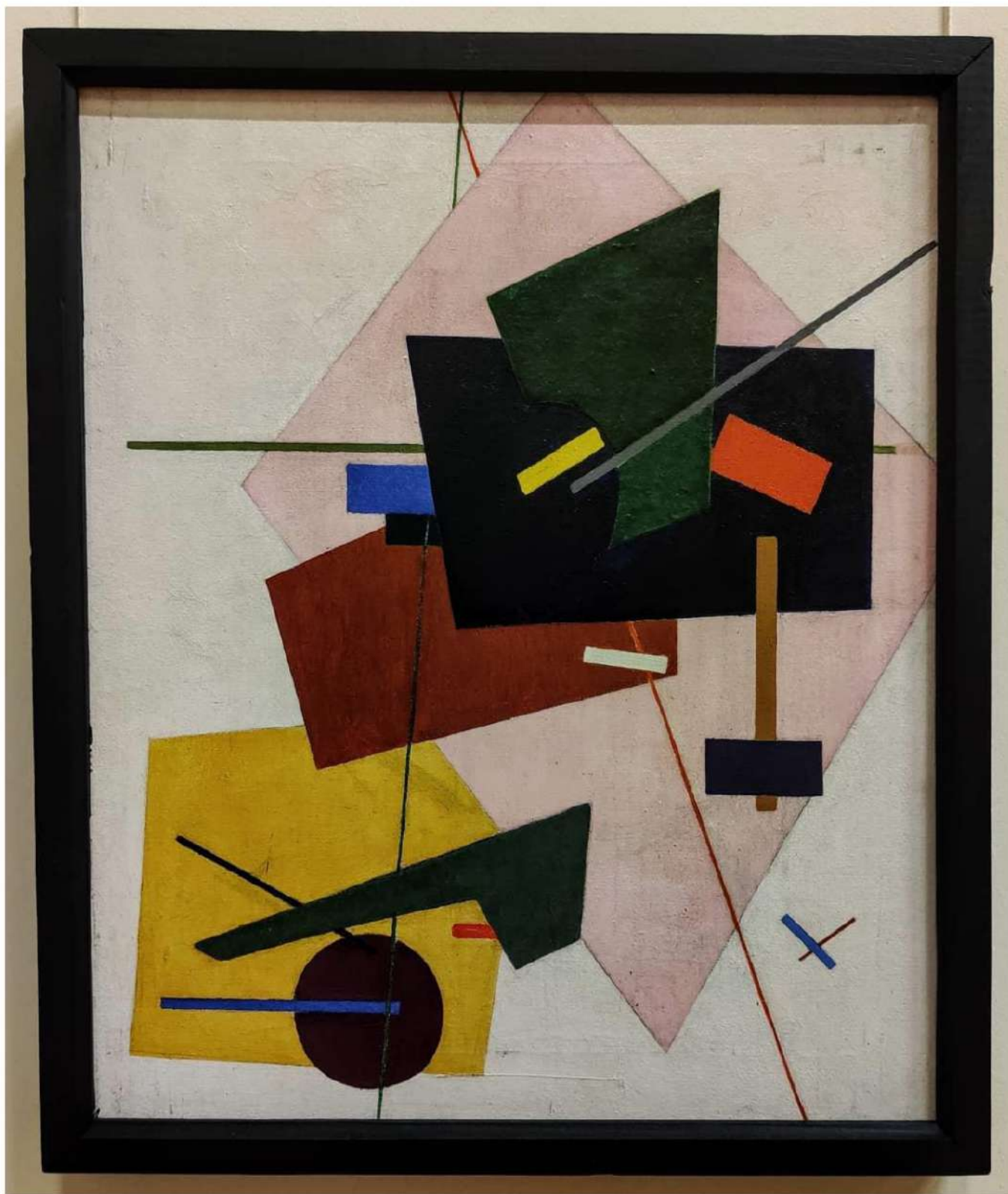


Figure 9, Ivan Klioune, *Suprématisme*, dimensions inconnues, 1915, Musée Russe, Saint-Pétersbourg.

## Bibliographie

Gough, Maria, « Faktura: The Making of the Russian Avant-Garde. », *RES: Anthropology and Aesthetics*, n. 36, 1999, p. 32-59.

Klioune, Ivan Vasilievitch, *Moi put' v iskusstve : vospominaniia, stat'i, dnevniki*, Moscou, RA, « Arkhiv russkogo avangarda », 1999, 555 pages.

Klioukova-Soloveichik, Svetlana, *Ivan Vasilievich Kliun*, New York, IVK Art, 1993, 379 pages.

Podzemskaia, Nadia, « La notion de *faktura* dans les arts visuels en Russie, années 1910-1920. Au croisement des approches formalistes et phénoménologiques », *Communications*, vol. 103, n. 2, 2018, p. 131-146.

Sarabyanov, Andreï, « Azbuka bespredmetnogo iskusstva. Žizn' i tvorčestvo I. V. Kljuna (1873–1943) » in Klioun, Ivan Vasilievitch, *Moi put' v iskusstve : vospominaniia, stat'i, dnevniki*, Moscou, RA, « Arkhiv russkogo avangarda », 1999, p. 5-49.

Schindler, Viktoria, *Couleur, forme, ligne, texture. Entre art et science : Les traités théoriques d'Ivan Klioune et de Vassily Kandinsky sur les éléments de l'art*, thèse dirigée par Werner Busch, Université libre de Berlin, 18.07.2018.